

NICOLÒ CASELLA

Deianira nel teatro musicale:
memorie poetiche antiche dal libretto del
musical drama Hercules di G.F. Handel (1745)*

Il gentiluomo londinese che la sera del 5 gennaio 1745 avesse assistito da uno dei palchi del King's Theatre in Haymarket all'ultima novità della stagione, il *musical drama*¹ *Hercules* per le musiche di George Frideric Handel (HWV 60), avrebbe appreso dal breve *advertisement* al libretto che

The following Drama is founded on the Story of Hercules and Dejanira, as it is related by Ovid in the Ninth Book of his Metamorphoses; and the same Subject, as it is treated by Sophocles in his Tragedy call'd The Trachinians².

Il librettista Thomas Broughton (1704-1774), pastore della Chiesa d'Inghilterra, aveva tratto da fonti autorevoli la storia della morte e apoteosi di Eracle/Ercole, articolandone la vicenda in un dramma in tre atti:

* Sono profondamente grato ad Anna Beltrametti e a John Meddemmen per la cura e la competenza con cui hanno seguito le mie ricerche. Desidero ringraziare anche Alberto Rizzuti, Guido Paduano, Roberto Balconi e Maria Teresa Dellaborra per i preziosi consigli che mi hanno offerto.

¹ Denominazione come da frontespizio del libretto della *première*: [Thomas Broughton], *Hercules. A Musical Drama. As it is Perform'd at the King's Theatre in the Hay-Market. The Musick by Mr. Handel*, London, Tonson & Draper, 1745. Da qui sono tratte tutte le citazioni. In attesa della nuova edizione per le cure della *Hallische Händel-Ausgabe*, i riferimenti alla partitura, non sistematici, seguiranno la vetusta edizione di Friedrich Chrysander: *Herakles. Oratorium von Georg Friedrich Händel*, in Friedrich W. Chrysander und Max Seiffert (Hrsg.), *G. F. Händel's Werke: Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft*, 1-48, 50-96, und *Supplemente enthaltend Quellen zu Händel's Werken*, 6 voll., Leipzig und Bergedorf bei Hamburg, 1858-94, 1902. L'annuncio della *première* era stato divulgato sul «General Advertiser», 5 gennaio 1745: «At the King's Theatre (...) this Day will be perform'd Hercules, a new Musical Drama. Compos'd by Mr. Handel. (...) To begin at Half an Hour after Six o'Clock», cit. in DEUTSCH 1955, 601. Studi su *Hercules* in DEAN 1959, 414-433, FAUQUET, ALEXANDRE 2004 e ROBARTS 2008.

² «Il seguente dramma tratta la storia di Ercole e Deianira, così come è raccontata da Ovidio nel nono libro delle sue *Metamorfosi*; lo stesso soggetto è stato trattato da Sofocle nella sua tragedia intitolata *Le Trachinie*». Ove non altrimenti indicato le traduzioni in italiano sono opera di chi scrive.

I atto. Nella reggia di Trachis, in Tessaglia, Dejanira si consuma nel dolore per l'assenza dello sposo Hercules, lontano per una delle sue imprese. L'araldo Lichas tenta di consolarla, quando il figlio Hyllus sopraggiunge con il responso di un oracolo: l'eroe perirà tra le fiamme del Monte Eta. Hyllus si propone di andare in cerca del padre, ma Lichas annuncia il ritorno dell'eroe vittorioso dalla conquista di Ecalia. Nel giubilo generale avanza la colonna dei prigionieri, tra questi la principessa Iole piange la morte del padre. L'arrivo di Hercules, che concede la libertà alla prigioniera e si dichiara pronto a ritirarsi dalla guerra, è festosamente celebrato dal coro degli abitanti di Trachis. **II atto.** Iole torna a lamentare la perdita della libertà, ma Dejanira si scontra con lei: la Fama ha sparso la notizia che Hercules avrebbe assaltato Ecalia per amore della giovane principessa, e ora la legittima sposa è furente di gelosia. Subito dopo Iole viene raggiunta da Hyllus, che le dichiara il proprio amore. In un'altra sala della reggia Dejanira accusa Hercules di tradimento rimproverandogli di essersi piegato a Iole. L'eroe si allontana senza riuscire a dissuaderla. Dejanira decide di ricorrere alla veste di Nesso che, intrisa del sangue del centauro, avrebbe il potere di riaccendere l'amore sopito. La fa recapitare a Hercules tramite Lichas e finge di riconciliarsi con Iole. **III atto.** Lichas annuncia i terribili effetti del dono: Hercules, indossata la veste per un sacrificio, è stato colto da spasimi terribili, le sue carni bruciano per il veleno. L'eroe agonizzante viene accompagnato da Hyllus sul monte Eta, mentre Dejanira, disperata, cade in preda alla follia. Il sacerdote di Jupiter interviene per placarla, annunciando l'apoteosi dello sposo e propiziando le nozze tra Hyllus e Iole. Quest'ultima accetta la mano del giovane: il futuro matrimonio riporta la gioia a Trachis e il coro celebra la nascita del nuovo dio.

Eseguito senza costumi, scene e recitazione, con libretto e cast inglesi e la presenza di un coro, *Hercules* ricalcava nella forma gli oratori che Handel stava componendo a ritmo serrato per i teatri londinesi dopo la dismissione dell'opera italiana³. Ma, nella so-

³ Dopo l'insuccesso di *Deidamia* (1741) Handel non aveva più presentato opere italiane, genere che l'aveva reso celebre in Inghilterra sin dal *Rinaldo* (1711). La stagione 1744-1745 era incentrata sull'oratorio, come annunciato sul «Daily Advertiser», 20 Ottobre 1744: «Mr Handel proposes to perform by Subscription, Twenty-four Times during the Winter Season at the King's Theatre in Haymarket and engages to exhibit two new Performances and Several of his Former Oratorios. The first Performance will be on Saturday the 3rd of November and continue every Saturday till Lent and then on Wednesday and Friday», cit. in DEUTSCH 1955, 596. I due nuovi lavori menzionati erano

stanza, la trama mitologica in luogo del tradizionale episodio biblico doveva richiamare alla mente i precedenti 'ovidiani' di *Acis and Galatea* (1718) e di *Semele* (1744). Come testimonia una lettera di Charles Jennens, librettista del *Messiah*, il lavoro non incontrò il favore del pubblico, allora diviso tra partigiani dell'opera italiana e sostenitori dell'oratorio⁴. Non si andò oltre le due recite e lo stesso Handel propose addolorato la restituzione del denaro delle sottoscrizioni⁵.

Di fronte alla generale disaffezione per i soggetti classici – comprovata anche l'anno precedente dall'insuccesso di *Semele* – restano ignote le ragioni che indussero l'autore, alla sua prima e ultima prova di librettista, ad accostarsi al mito erculeo⁶. L'autorità di Sofocle e Ovidio poteva però essere invocata con una certa cognizione di causa: il reverendo Broughton si era laureato a Cambridge nel 1730 – fatto eccezionale tra i librettisti inglesi handelian, se si esclude il filologo Thomas Morell – e vantava una ricca produzione bibliografica versata nelle ricerche antiquarie⁷. Impegnato in punta di teologia nella lotta al deismo, allora diligente, aveva redatto un trattato in difesa dell'ortodossia anglica-

Hercules e un altro oratorio, *Belshazzar*. Per l'oratorio handelian, cfr. DEAN 1959, SMITHER 1977, 175-360 (autore della voce "oratorio" per il *Grove Music Online*, www.oxford-musiconline.com), e SMITH 1995. Sul rapporto che *Hercules* intrattiene con l'oratorio cfr. GILMAN 1997, 449-452; SMITH 1995, 18, considera *Hercules* «The nearest he [scil. Handel] ever came to English opera».

⁴ La lettera di Jennens spiega l'insuccesso «for want of the top Italian voices, Action, Dresses, Scenes and Dances» cit. da HICKS 2009 [1992], 298.

⁵ Cfr. la lettera del compositore al *Daily Advertiser*, 17 gennaio 1745, cit. in DEUTSCH 1955, 602.

⁶ In data 30 novembre 1744 Jennens annotava in una lettera che «Mr. Broughton of the Temple has given Handel a Hercules» (cit. in BURROWS, DUNHIL 2002, 208): dunque l'iniziativa, come spesso accadeva, doveva essere partita dal librettista. Per la stesura del libretto un utile *terminus ante quem* è senz'altro la data del 19 luglio 1744, quando, in base all'annotazione sull'autografo della partitura, Handel cominciò a intonarlo (la data di completamento è stata purtroppo tagliata dal rilegatore, ma DEAN 1959, 429, la pone a buon diritto intorno al 21 agosto, perché il 23 il compositore già lavorava a *Belshazzar*).

⁷ Per le notizie biografiche cfr. ROBARTS 2008, 142-145, e LANDGRAF, VICKERS 2009, 107-108. Restano ignoti i rapporti di Broughton con Handel, ma il librettista doveva essere un suo ammiratore, dato che il suo nome è registrato tra i *subscribers* per la pubblicazione della partitura di *Atalanta* (cfr. HICKS [1992] 2009, 299).

na⁸ e un'imponente compilazione sulle religioni del mondo, la *Bibliotheca Historico-Sacra* (1737-1739)⁹; attestata è anche la sua collaborazione alla revisione e correzione di una remota edizione di Demostene, corredata di personali traduzioni alla seconda *Olintia-ca* e alle orazioni *Sulla Pace* e *Sul Chersoneso*, il che testimonierebbe una buona conoscenza della lingua greca¹⁰. Per giunta, nel 1743, solo due anni prima della *première* handeliana, il futuro librettista aveva pubblicato una miscellanea di John Dryden contenente traduzioni a numerosi *excerpta* ovidiani¹¹.

La stesura del libretto di *Hercules* sembra dunque presupporre un'assidua e consapevole frequentazione delle fonti citate. Curiosamente, però, l'intramontabile idolo letterario di Ovidio si trova combinato alla tragedia sofoclea più negletta, virtualmente inaccettabile agli occhi di un pastore anglicano per l'abnormità dell'eroe e l'invettiva contro l'insensibilità divina proferita da Illo nel finale¹². Ligio alle *bienséances* del suo pubblico, Broughton è inter-

⁸ Thomas Broughton, *Christianity distinct from the Religion of Nature*, London, Weaver Bickerton, 1732.

⁹ Thomas Broughton, *Bibliotheca Historico-Sacra, Or, An Historical Library of the Principal Matters Relating to Religion, Antient and Modern; Pagan, Jewish, Christian, and Mohommedan*, London, Austen, 1737-1739, poi *An Historical Dictionary of all Religions from the Creation of the World To this present Time*, London, Davis, 1742.

¹⁰ Cfr. Alexander Chalmers, *The General Biographical Dictionary*, 32 vols., London, Nichols & others, 1812-1817, vol. 7, 1813, 88.

¹¹ [Thomas Broughton], *Original Poems and Translations, by John Dryden*, London, Tonson, 1743.

¹² Soph. *Trach.* 1264-1269. In Inghilterra questa tragedia resta ai margini della riscoperta settecentesca del teatro antico documentata da HALL, MACINTOSH 2005, ma non mancano alcuni plausi significativi. John Milton, ad esempio, raccomandava ai giovani la lettura di «those Tragedies also that treat Household Matters, as *Trachiniae*, *Alcestis* and the like» (John Milton, *Of Education. To Master Samuel Hartlib*, London, Thomas Underhill, 1644, 5); persino un detrattore del dramma coevo come l'ecclesiastico *nonjuror* Jeremy Collier vi vedeva un bell'esempio in cui «we see how lightly the Poet touches upon an amorous Theme» (Jeremy Collier, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage: together with the Sense of Antiquity upon this Argument*, London, Keble & others, 1698, 30). Dalla Francia Pierre Brumoy dimostrava di apprezzarla: «Il y a certainement beaucoup de feu et d'ame dans toute cette piece: mais ce qui la rend plus interessante, c'est l'art incomparable avec lequel Sophocle a sçû ménager ce feu qui croît d'acte en acte avec les événements jusqu'à la dernière scene»; saranno semmai Ovidio, l'autore dell'*Eteo* e Jean Rotrou che «ont dégénéré de la première simplicité» (Pierre Brumoy, *Le théâtre des Grecs*, 3 tomes, Paris, Rollin et Coignard 1730, tome 2, 316). In Inghilterra la prima edizione del testo originale fu pubblicata nel 1708 da Thomas Johnson (*Sophoclis Tragoediae, Antigone et Trachiniae. Nova versione donatae*

venuto sull'intreccio con le consuete varianti di tante riscritture settecentesche: la moralizzazione dell'Eracle sofocleo¹³, clamorosamente tramutato in uno sposo amorevole e fedele, e la complicazione erotica, in flagrante contraddizione con le fonti, rappresentata dalla storia d'amore di Hyllus e Iole. Nessuno spazio è poi lasciato ai misteriosi oracoli della tragedia: la profezia, riportata da Hyllus nel I atto, predice senza ambiguità il rogo sull'Eta. Ma la modifica più dirompente è senz'altro lo scompaginamento della costellazione dei personaggi, non più orientata sull'opposizione Eracle/Deianira bensì incentrata sul protagonismo della sola eroina, che al più si confronta con Iole in un dramma tutto al femminile. Il presente articolo è dedicato alla sposa dell'eroe, colta in tre momenti del *musical drama*, uno per ogni atto; sarà così valutata l'attiva partecipazione delle fonti alla configurazione del personaggio mediante una ricognizione intertestuale del libretto, che includerà anche due ipotesi implicite, scoperti di recente da A. Hicks e da D. R. Hurley: la nona eroide di Ovidio e la coturnata pseudo-senecana *Ercole Eteo*¹⁴.

La storia di Dejanira presentava numerosi variazioni già nell'antichità. Il nobile profilo tratteggiato da Sofocle¹⁵ era stato stravolto nelle sue rifrazioni romane ora dalla gelosa e aggressiva Deianira ovidiana, ora dal demoniaco *furor* del personaggio

scholiisque veteribus illustratae. Accedunt notae perpetuae, et variae lectiones, Oxoniae, E Theatro Sheldoniano, 1708); nel 1729 George Adams la tradusse in inglese (*The Tragedies of Sophocles translated [in prose] from the Greek; with notes, historical, moral and critical ... To which is prefix'd a preface, containing ... a defence of tragick poetry ...* By G. Adams, 2 vols., London, Davis & Austen, 1729). In generale, sulla ricezione del dramma cfr. RODIGHIERO 2004, 40-50.

¹³ Sulla moralizzazione dell'eroe nei secoli cfr. GALINSKY 1972, 185-230 e STAFFORD 2012, 201-244; WAITH 1962, invece, ha individuato alcuni caratteri 'erculei' nei personaggi del teatro inglese tra 1500 e 1600.

¹⁴ Si deve a HURLEY 1999 il confronto tra la quinta scena del II atto di *Hercules* e alcune traduzioni della nona eroide; HICKS [1992] 2009, 299 ha individuato nell'*Eteo* il modello per la scena della pazzia di Dejanira. Sul rapporto con Sofocle cfr. DE ROMILLY 2004, 56-61.

¹⁵ La definizione del carattere di Deianira in Sofocle è stata oggetto di numerosi dibattiti: la critica meno recente (ad es. Jebb, Whitman, Perrotta, Meautis) ha espresso ammirazione per la tenerezza dell'eroina (cfr. la sintesi di SEGAL 1977, 101-102), attualmente, però, il personaggio è stato rivalutato sotto molteplici punti di vista (cfr., per un aggiornamento bibliografico sulla questione, HEIDEN 2012, 130, n. 2).

nell'atto II di *Ercole Eteo*¹⁶. I tratti latini si erano fissati nella cultura barocca, che a più livelli, e talvolta col prestigio di voci autorevoli, in Deianira aveva riconosciuto il prototipo della donna gelosa¹⁷: così accade, per citare l'antecedente più immediato, in un *masque* di Peter Motteux per le musiche di John Eccles (1697)¹⁸.

A differenza delle riscritture precedenti focalizzate sull'eroe, *Hercules* è interamente costruito sulla gelosia di Dejanira¹⁹. Librettista e compositore, ognuno con i propri mezzi, le hanno assicurato un ruolo centrale per ampiezza della parte, varietà di affetti e qualità della musica. Tra i numeri che scandiscono le parti vocali di *Hercules* – trentadue recitativi, venticinque arie, due duetti e otto cori – quelli di Dejanira addirittura doppiano l'esigua dotazione destinata al *title role*: ben sette arie contro tre, includendo tra queste ultime anche la complessa scena dell'agonia; nel finale dell'atto II le spetta anche un duetto con Iole, che con il suo candore – e una dote di sei arie e due duetti – fa da contraltare all'eroina. Handel, dal canto suo, concepisce per la parte una scrittura vocale anfibia, a metà tra il registro di contralto e quello di soprano: a momenti contraddistinti da una maggiore insistenza sul registro grave, come in "When Beauty Sorrow's Liv'ry wears" (II, 2), se ne oppongono altri, in particolare "The World when Day's Career" (I, 1), di tessitura sopranile²⁰. Infine, le arie si alternano tra tonalità maggiori e minori, scrittura spianata e coloratura, variando per tempi e affetti: sono forse omaggi alla prima

¹⁶ Sulla Deianira ovidiana cfr. PATTONI 1991, il commento di CASALI 1995 alla nona eroide e BALDINOTTI 2009; sulla sua caratterizzazione nell'*Eteo* cfr. almeno CASTAGNA 1990, MARCUCCI 1997, 21-26 e 123-197 e Rossi [2000] 2008², 11-13.

¹⁷ Tale è la sua caratterizzazione nella tragedia di Jean Rotrou *Hercule Mourant* (1634), ricavata dall'*Eteo*. Brumoy riconosce la gelosia come motivo cardine già in Sofocle, quando afferma: «c'est une femme jalouse telle qu'Ovide nous la peint dans ses Heroïdes» (Pierre Brumoy, *Le théâtre des Grecs*, cit., 293). La gelosia di Deianira è stata utilmente recepita anche dal teatro musicale, in drammi quali *Ercole amante* di Francesco Buti per le musiche Francesco Cavalli (Parigi, 1662), *Ercole in cielo* di Girolamo Frigimelica Roberti per le musiche di Carlo Francesco Pollarolo (Venezia, 1696).

¹⁸ Il *masque* reca lo stesso titolo del libretto di Broughton: per le relazioni tra i due lavori cfr. HURLEY 1999, 200-206.

¹⁹ Cfr. DEAN 1959, 417-418.

²⁰ L'estensione richiesta dalla parte spazia dal la² a sol[#], ed è perciò confacente agli odierni mezzosoprani: celebri Dejanire sono state Fedora Barbieri, Sarah Walker, Anna Sofie von Otter e Joyce Di Donato.

interprete, il mezzosoprano Miss Robinson, che tuttavia concorrono alla rappresentazione del carattere ambiguo dell'eroina. Tenendo conto di queste premesse generali sul personaggio, si procederà partitamente all'analisi intertestuale del libretto²¹.

Dopo la consueta *ouverture* francese, la sequenza iniziale del primo atto si apre sulla mesta atmosfera della reggia di Trachis, dove Dejanira geme e attende con angoscia notizie dell'eroe lontano. Broughton, rispetto alle *Trachinie*, anticipa l'ingresso del servo-araldo Lichas: suo è il compito di descrivere, sul teatralissimo metro del *blank verse*, l'afflizione della padrona. Uno splendido recitativo accompagnato (n. 2) rende attraverso la musica il senso di attesa e di rassegnazione.

LICHAS
See, with what sad Dejection in her Looks,
Indulging Grief, the mournful Princess sits.
She weeps from Morning's Dawn to Shades of Night,
From Gloom of Night to redd'ning Blush of Morn,
Uncertain of Alcides' Destiny,
Disconsolate his Absence she laments²².

Parole e immagini ricalcate dal prologo delle *Trachinie*: sono infatti i versi della nutrice a essere rifusi nel canto di Lichas. Un luogo particolare sembra aver ispirato precise corrispondenze alla penna di Broughton:

δέσποινα Δηάνειρα, πολλά μὲν σ' ἐγὼ
κατείδον ἤδη πανδάκουτ' ὀδύρματα
τὴν Ἡράκλειον ἔξοδον γοωμένην²³
[*Trach.* 49-51].

²¹ Edizioni di riferimento: per Sofocle, *Trachinie* DAIN, MAZON [1955] 1977; per Ovidio, *Metamorfosi* TARRANT 2004; per Ovidio, *Heroides*, DORRIE 1971; per Seneca, *Ercole Eteo* ZWIERLEIN 1987. Il grado di rielaborazione del libretto e delle traduzioni settecentesche rispetto agli originali non ha permesso l'individuazione delle edizioni in greco e in latino a disposizione di Broughton.

²² «LICHAS: Guardate con che mesta afflizione negli occhi, la principessa, abbandonandosi al dolore, è assisa in pianto. Piange dal chiarore dell'alba fino all'ombra della notte, dalle tenebre della notte al rosseggiare del mattino; incerta del destino di Alcide, sconsolata lamenta la sua assenza».

²³ Signora Deianira, già molte volte ti ho vista piangere tante lacrime, gemiti, lamenti per Eracle lontano.

I due versi centrali del recitativo, nel ritrarre l'eroina angosciata dall'alba al tramonto e dal tramonto all'alba, diretta estrinsecazione del πόθος di *Trach.* 103 e 107²⁴, predispongono l'*imagery* su cui si incardina la prima aria di Dejanira (n. 5):

DEJANIRA

The World, when Day's Career is run,
In Darkness mourns the absent Sun;
So I, deprived of that dear Light
That warm'd my Breast and cheer'd my Sight,
Deplore in thickest Gloom of Grief
The Absence of the valiant Chief²⁵.

I sei versi – da Handel intonati su un *larghetto* in sol maggiore senza da capo – compongono una similitudine astrale che associa il corso del sole all'eroe e la terra immersa nella notte a Dejanira. La giustapposizione contrastiva della coppia luce/tenebra, in qualsiasi altro dramma per musica riconducibile a una topica della scrittura librettistica, trova qui una sua peculiare ragion d'essere nei numerosi passaggi del dramma sofocleo che la tematizzano. Il coro delle donne di Trachis intonava nella prima strofe della parodo una sequenza innica al Sole per implorarlo di scorgere l'eroe disperso: significativamente, l'astro diurno di questo corale sorge e si addormenta nel letto fiammeggiante della notte stellata:

ὄν αἰόλα νύξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον
Ἄλιον Ἄλιον αἰτῶ²⁶
[*Trach.* 94-96].

²⁴ Il coro per primo rilevava l'incapacità della sposa di addormentare il proprio desiderio (106-107) e il suo consumarsi nel letto deserto (110). Sul passo cfr. EASTERLING 1982, 87-88.

²⁵ «DEJANIRA: Il mondo, quando il giorno ha terminato la sua corsa, nelle tenebre piange il sole assente; così io, privata di quell'amata luce che riscalda il mio petto e rallegra il mio sguardo, piango nella più densa oscurità del dolore l'assenza dell'eroe valoroso».

²⁶ «Te che la notte screziata di stelle spegnendosi dà alla luce e poi assopisce tra le fiamme, Sole, Sole io ti invoco».

Nella parodo il motivo ricorre pochi versi dopo, mantenendo in viva opposizione dialettica elemento solare e notturno²⁷. Broughton sceglie di ammantare di tenebra il proprio personaggio, che piange «in thickest Gloom of Grief», traendo spunto dalle angosce notturne lamentate dall'eroina sofoclea per l'incombere di un'antica profezia sul destino dell'eroe:

ὥσθ' ἠδέως εὐδουσαν ἐκπηδᾶν ἐμὲ
 φόβῳ, φίλαι, ταρβοῦσαν, εἴ με χροὴ μένειν
 πάντων ἀρίστου φωτὸς ἐστειρημένην²⁸
 [*Trach.* 175-177].

Degna di nota è l'espressione «so I deprived of that dear Light» con cui il librettista sembra entrare in contatto appunto con il v. 177 (φωτός, come è noto, vale come genitivo sia di φῶς "uomo" che di φῶς "luce"). *L'imagery* è peraltro valorizzata dal trattamento musicale di Handel, i cui passaggi cromatici in corrispondenza dei termini semanticamente connessi all'idea di oscurità e di pianto producono effetti chiaroscurali (in particolare, sui termini «darkness» e «deploring») tesi a rappresentare il cupo dolore della donna.

Dopo l'intervento di Hyllus, latore della profezia, e l'annuncio di Lichas relativo al ritorno dell'eroe, Dejanira esce di scena per non farvi più ritorno fino all'atto successivo²⁹.

L'eroina che ricompare nella scena 2 del II atto non ha nulla in comune con la commossa raffigurazione precedente. Venuta nel frattempo a sapere dalla Fama che Hercules ha conquistato Ecalia perché innamorato di Iole, Dejanira, sconvolta dalla gelosia, dà libero sfogo al proprio risentimento in un recitativo secco (n. 29):

²⁷ Cfr. *Trach.* 132-135.

²⁸ «[...] al punto che io, quando sono dolcemente addormentata, sobbalzo dalla paura, compagne, e tremo al pensiero di dover restare priva del migliore degli uomini». Cfr., sul motivo dei travagli notturni, anche *Trach.* 29-30; 103-111.

²⁹ Nella seconda metà dell'atto numerosi materiali rifluiscono dai testi antichi al libretto. Si confrontino, ad esempio, il lamento di Iole "My Father! Ah, methinks I see", tra i vertici musicali del dramma, con *Herc. Oet.* 207-209 e il coro finale "Crown with festal Pomp the Day" con *Trach.* 205-224.

DEJANIRA (*aside*)

It must be so! Fame speaks aloud my Wrongs,
And every Voice proclaims Alcides' Falsehood;
Love, Jealousy and Rage at once distract me³⁰!

L'*a parte* svolge un conciso sommario dei nuovi temi in gioco: fama e gelosia, qui verbalizzati per la prima volta, sono di fatto le forze chiamate a dirigere l'azione verso l'invio del dono fatale³¹. Nulla si è conservato della convulsa indagine con cui Sofocle porta la donna a conoscenza dell'identità di Iole e delle cause della guerra contro Ecalia: Dejanira presta acriticamente fede alle voci sul conto dello sposo e si lascia travolgere dalle passioni. Per questa scena, e per le successive, Broughton accantona dunque la tragedia greca e recupera Ovidio, che in *Met.* IX e in *Her.* IX affida proprio alla fama, di virgiliana memoria, il compito di divulgare la notizia scatenando la gelosia della donna. Mentre componeva i versi, il librettista poteva disporre anche delle numerose traduzioni inglesi in circolazione, prodotti di un'età, l'*Augustan Age*, che non aveva mai cessato di amare il poeta di Sulmona. Nel 1717 le *Metamorfosi* erano state pubblicate in inglese per le cure di Samuel Garth in un'edizione di grande successo, che raccoglieva le traduzioni delle migliori firme dell'epoca³²; il nono libro, su Ercole, era stato tradotto da John Gay, il librettista della *Beggar's Opera*. Per le *Heroides* la traduzione di riferimento era invece quella pubblicata nel 1725 da Jacob Tonson, anch'essa a più mani, e periodicamente ristampata. La nona eroide vi compariva in ben due traduzioni, la prima, recenziore, firmata da John Oldmixon, la seconda più antica *by another hand*³³. Così è citando Ovidio

³⁰ «DEJANIRA (*a parte*): Deve essere così! La Fama a gran voce proclama i torti che subisco, e ogni voce pubblicamente dichiara la falsità di Alcide; amore, gelosia e furore, in una volta mi rendono folle».

³¹ La rilevanza dei nuovi temi è peraltro segnalata dal coro "Jealousy, infernal Pest" (II, iii).

³² *Ovid's Metamorphoses Fifteen Books, translated by the Most Eminent Hands*, [edited by Samuel Garth], London, Tonson, 1717. Tra i traduttori figurano John Dryden, Alexander Pope, Joseph Addison e William Congreve.

³³ *Ovid's Epistles with his Amours, translated into English Verse by the Most Eminent Hands*, London, Tonson, 1725. Per il ruolo svolto da questa edizione nel lavoro di Broughton cfr. HURLEY 1999, 206-213.

secondo John Gay che Iole si difende dalle accuse di Dejanira (n. 31), scongiurandola di non credere alle dicerie:

IOLE

[...] Report, that in the garb of Truth disguises
The blackest Falsehood, has abus'd your Ear
With a forg'd Tale; but oh, let me conjure you
For your dear Peace of Mind, beware of Jealousy³⁴!

[...] *cum fama loquax praecessit ad aures,
Deianira, tuas, quae veris addere falsa
gaudet et e minimo sua per mendacia crescit*
[Met. IX 137-139].

When Fame (who Falsehood cloaths in Truth's Disguise,
And swells her little Bulk with growing Lies)
Thy tender Ear, O Deianira, mov'd [...]]
[trad. Gay, ed. Garth, 1717, 302].

E alla citazione ovidiana si accompagna l'*Otello* di Shakespeare: l'esortazione «beware of Jealousy» è la stessa che Jago, con ben altri intenti, rivolge al protagonista (III, iii)³⁵:

O! Beware, my Lord, of Jealousy;
It is the green-ey'd Monster which doth mock
The Meat it feeds on [...]³⁶.

Come ha osservato HURLEY 1999, 207-210, la presenza della nona eroide diviene quasi del tutto esclusiva nella scena 5 del II atto³⁷, dove si trova l'inedito incontro tra Dejanira e Hercules. Nel recitativo l'eroina si rivolge allo sposo con toni di scherno per il suo tradimento (n. 42):

³⁴ «IOLE: Le voci, che sotto le spoglie della verità dissimulano la più nera menzogna, hanno ingannato il tuo orecchio con un racconto inventato; oh, ti scongiuro, per la pace della tua mente, guardati dalla gelosia!»

³⁵ Seguo l'edizione di MELCHIORI [1976] 1983.

³⁶ «Guardatevi dalla gelosia, signore. | È un mostro dagli occhi verdi che prima si diverte | a giocare col cibo di cui nutre [...]» [trad. di Salvatore Quasimodo].

³⁷ Edizione Garth ed edizione Tonson si incontrano per la prima volta nella già citata espressione «Fame speaks aloud my Wrongs» che è un centone tra Gay «*My Wrongs, perhaps, now urge me to pursue | some desp'rate Deed, by which the World shall view | How far Revenge and Woman's Rage can rise, | When weltring in her Blood the Harlot dies*» (cfr., molto liberamente, Ov. *Met.* IX 149-151) e Oldmixon «*Haply Report, tho' loud it Speaks, may err*» (cfr., sempre molto liberamente, Ov. *Her.* IX 119).

DEJANIRA

Yes, I congratulate your Titles, swell'd
 With proud Oechalia's Fall; but oh, I grieve
 To see the Victor to the vanquish'd yield.
 How lost, alas, how fall'n from what you were!
 Your Fame eclips'd, and all your Laurels blasted³⁸!

La donna si congratula sarcasticamente per la conquista di Ecalia, ma si rammarica che per amore l'eroe si sia sottomesso ai vinti. Il recitativo è un reimpasto di materiali ovidiani tratti ora dall'originale ora dalle traduzioni settecentesche. L'incipit riproduce quello dell'epistola ovidiana, mentre il seguito «but oh, I grieve | To see the Victor to the vanquish'd yield» è una combinazione tra le traduzioni dell'edizione di Tonson.

*Gratulor Oechaliam titulis accedere nostris
 victorem victae subcubuisse queror*
 [Her. IX 1-2].

I'm pleased with the Success your Valour gave
 But grieve the Victor is his Captive's Slave.
 [trad. *by another hand*, ed. Tonson, 181].

In your late Triumphs I rejoice, and share
 Your new Renown, Oechalia's finish'd War.
 But should the Victor to the Vanquish'd yield!
 Curst be the Day that you the Town compell'd
 [trad. Oldmixon, ed. Tonson, 171].

Ancora, dopo che Hercules ha cantato una pomposa aria sulle sue gesta eroiche, Dejanira ritorna all'attacco nel recitativo seguente (n. 43)³⁹ e soprattutto nell'aria, dove troviamo la più raffinata allusione alla nona eroide (n. 45):

³⁸ «DEJANIRA: Sì, mi congratulo per i tuoi titoli, accresciuti con la caduta di Ecalia superba; ma, ahimè, mi rammarico di vedere il vincitore cedere al vinto. Quale perdita, ah!, quale caduta da quello che un tempo eri! La tua fama eclissata, i tuoi allori dispersi nel vento!»

³⁹ In questo recitativo i versi «The mighty Warrior, whom not Juno's Hate, | Nor a long Series of incessant Labours | Could e'er subdue, a Captive maid has conquer'd» sono confrontati da HURLEY 1999, 209 con la traduzione *by another hand*, 181: «Continual Actions, nor yet Iuno's Hate, | ne'er hurt whom Iole does captivate» (cfr. Ov. *Her.* IX 5-6).

DEJANIRA

Resign thy Club and Lion's Spoils,
And fly from War to female Toils!
For the glitt'ring Sword and Shield
The Spindle and the Distaff wield!

Thund'ring Mars no more shall arm thee,
Glory's Call no more shall warm thee,
Venus and her whining Boy
Shall all thy wanton Hours employ⁴⁰.

Affidato a un'aria con *da capo*, il punto di vista della donna, – il cui isterismo è musicalmente reso dallo *staccato* degli archi che espongono il tema (bb. 1-2) – stigmatizza impietosamente la virilità sinistrata del vincitore vinto dall'amore. L'antitesi tra gli attributi mitici (clava, *leonté*, spada e scudo) e gli oggetti quotidiani del lavoro femminile (fuso e conocchia) – si noti lo scarto prodotto dal termine «toils», canonico per le dodici fatiche, in *iunctura* con «female» – non solo produce un comico affondo da *opera buffa*, ma contiene anche una precisa reminiscenza classica: la servitù prestata alla regina Onfale, quando l'eroe travestito da donna si mise a filare. La nona eroide torna a esserne il tramite anche nella dizione. Il verbo con cui invita ad abbandonare gli attributi eroici «to resign» è impiegato da Oldmixon nella sua traduzione⁴¹:

cede bonis: heres laudis amica tuae
[Her. IX 110].

The Victor's Praise, the Laurel Wreath, resign
Those Songs and Trophies are no longer thine.
She Heirs them all [...]
[trad. Oldmixon, ed. Tonson, 177].

La clava e la pelle di leone «Club and lion's Spoils» figurano in Ovidio, quando Deianira riferisce del travestimento:

⁴⁰ «DEJANIRA: Abbandona la tua clava e la pelle del leone e vola dalla guerra alle fatiche delle donne! Al posto della spada lucente e dello scudo brandisci il fuso e la conocchia! Marte tonante non ti armerà più, il richiamo della gloria non ti renderà più ardente, Venere e il suo ragazzone piagnucoloso riempiranno tutte le tue ore sfrenate».

⁴¹ HURLEY 1999, 210.

*O pudor! Hirsuti costis exuta leonis,
aspera texerunt vellera molle latus.
Falleris et nescis: non sunt spolia illa leonis
sed tua, tuque ferae victor es, illa tui.
Femina tela tulit Lernaëis atra venenis,
ferre gravem lana vix satis apta colum,
instruxitque manum clava dominatrice ferarum [...]
[Her. IX 111-117].*

Is't not a Shame that her soft Arms should bear
the Lion's rugged Skin you once did wear?
The Spoils are not the Lion's, but your own;
the Beast you conquer'd, you she overcome.
She takes your Club in her feeble Hand [...]
[trad. by another hand, ed. Tonson, 184].

Infine il fuso e la conocchia, «the Spindle and the Distaff», alludono alla scena della filatura:

*Inter Ionicas calathum tenuisse puellas
diceris et dominae pertimuisse minas.
Non fugis, Alcide, victricem mille laborum
rasilibus calathis imposuisse manum
crassaque robusto deducis pollice fila
aequaque famosae pensa rependis erae?
[Her. IX 73-78].*

Among the Grecian Virgins you sit down,
and spin, and tremble at a Woman's Frown.
A Distaff, not a Scepter, fills that Hand
that conquer'd all Things, and did all Command [...]
[trad. by another hand, ed. Tonson, 183-184].

'Tis said, you with Ionian Girls are seen,
in base Attendance on their haughty Queen,
that Baskets in your Hands like them you bear,
and the vain Menace of your Mistress fear.
For Shame; were those Victorious Hands design'd
for Women's Service? or to free Mankind?
How, think you, to the wond'ring World 'twill sound,
that at Command you turn the Spindle round?
[trad. Oldmixon, ed. Tonson, 175].

In B orizzonte guerresco e piaceri amorosi tornano a confron-

tarsi nelle coppie Marte/Gloria, spoglie dell'antica grandezza, e Venere/Cupido, presenze, queste ultime, attestate in *Her.* IX 11 e 25-26.

Sotto l'impulso della gelosia l'eroina decide di inviare a Hercules la tunica intrisa del sangue di Nesso inquinato dal veleno dell'Idra, nella speranza di ravvivare il suo amore. Come è noto, si tratta di un inganno dettato dal desiderio di vendetta del centauro ucciso dall'eroe, un passo fatale che sarà all'origine della catastrofe.

Dopo una cupa *ouverture* francese, l'azione dell'atto III si apre con il terribile annuncio di Lichas, risparmiato dalla vendetta dell'eroe, prosegue con le due scene-madri – l'agonia di Hercules e la follia di Dejanira, scambiate nell'ordine rispetto alle fonti – e si conclude felicemente con l'intervento *ex machina* del sacerdote. Nella scena 3, con Hercules ormai condotto sul Monte Eta, Dejanira, travolta dal senso di colpa, cade in preda alla follia, producendosi in un numero musicale straordinario, ancorché tipico nel teatro d'opera, per complessità, efficacia drammatica e ispirazione musicale (n. 62).

DEJANIRA

Where shall I fly? Where hide this guilty Head?
 O fatal Error of misguided Love!
 O cruel Nessus, how art Thou reveng'd!
 Wretched I am! By me Alcides dies!
 These impious Hands have sent my injur'd Lord
 Untimely to the Shades! Let me be mad!
 Chain me, ye Furies, to your Iron Beds,
 And lash my guilty Ghost with Whips of Scorpions!
 See, see, they come! Alecto with her Snakes,
 Megaera fell, and black Tisiphone!

See the dreadful Sisters rise,
 Their baneful Presence taints the Skies!
 See, see the snaky Whips they bear!
 What Yellings rend my tortur'd Ear!
 Hide me from their hated Sight,
 Friendly Shades of blackest Night!
 Alas, no rest the Guilty find
 From the pursuing Furies of the Mind⁴²!

⁴² «DEJANIRA: Dove fuggire? Dove nascondere questo volto colpevole? O fatale erro-

Il pezzo, un recitativo accompagnato più aria in continua tensione tra declamazione e involo melodico, è un *tour de force* armonico con continui cambi di *tempo* e di tonalità lungo le sue centoquarantatré battute⁴³: una sintassi sonora tesa a esprimere il deragliamento mentale della donna, e che nella sua mutevolezza sembra valorizzare la trama dei nessi intertestuali. Non sussistono dubbi sul modello adottato, dal momento che solo *Ercole Eteo* presenta il modulo della follia quale reazione dell'eroina alla sciagura annunciata. Nella coturnata Deianira al cospetto della nutrice e del figlio Illo si abbandona alla disperazione in una lunga scena (842-1030) culminante nella comparsa, in una sorta di allucinazione, delle Furie (1002-1024). Ma prima di evocarle nel libretto, Broughton trae altri spunti dal modello latino: si confrontino a tal proposito il verso di apertura «Where shall I fly?» con la topica interrogazione tragica di *Herc. Oet.* 1020, *quo fugam praeceps agam?*; il riconoscimento dello scacco subito e l'apostrofe a Nesso dei versi «O fatal Error of misguided Love! | O cruel Nessus, how art Thou reveng'd!» con i vv. 965-966, *pro nimis mens credula*, | *pro Nesse fallax atque semiferini doli*; l'immagine della mano colpevole «These impious Hands have sent my injur'd Lord | untimely to the Shades!» con il secondo emistichio del v. 965, *scelestas manus est*. Inoltre, al fatidico momento in cui invoca su di sé la follia, Dejanira pronuncia la frase «Let me be mad», citazione e stravolgimento della battuta che fu di re Lear (I, V) «O, let me not be mad, not mad, sweet Heaven». Tuttavia, il parallelo più vistoso resta senz'altro la visione allucinata che Deianira ha delle Furie nell'*Eteo*:

re di un amore ingannato! O crudele Nesso, in che modo ti sei vendicato! Sono perduta! Per colpa mia Alcide muore! Queste empie mani hanno prematuramente inviato il mio signore oltraggiato tra le ombre. Che venga la follia! Incatenatemi, Furie, ai vostri talami di ferro e legate il mio fantasma colpevole con sferze di scorpioni! Guardate, guardate: arrivano! Aletto con i serpenti, la feroce Megera e la nera Tisifone! Guardate, sorgono le sorelle terribili! La loro presenza venefica appesta i cieli! Guardate, guardate, portano sferze di serpenti! Quali urla feriscono e torturano il mio orecchio! Nascondetemi dalla loro odiosa vista, ombre amiche della più nera notte! Ahimè, non trova requie il colpevole dalle furie assalitrici della mente!»

⁴³ Per l'analisi musicale cfr. HURLEY 1996, 554-557.

*Scelus remitto, dexteræ parcent tuæ
Eumenides ipsæ: verberum crepuit sonus.
quænam ista torquens angue vibrato comam
temporibus atras squalidis pinnas quatit?
quid me flagranti dira persequeris face,
Megaera? poenas poscis Alcidae? Dabo⁴⁴
[Herc. Oet. 1001-1006].*

*Hic ecce pallens dira Tisiphone stetit,
causam reposit; parce verberibus precor,
Megaera, parce, sustine Stygias faces:
scelus est amoris⁴⁵
[Herc Oet. 1012-1015].*

La memoria intertestuale non presuppone però un solo modello. La natura infernale delle Furie ha sollecitato l'erudizione del librettista, che ha rinvenuto un *locus parallelus* nella *katabasis* virgiliana di Enea, spiccata dalla traduzione di Dryden: come osserva ROBARTS 2008, 157, con «The Furies' Iron Beds» Dryden rendeva l'emistichio *ferreique Eumenidum thalami* di *Aen.* VI 280. La descrizione di Tisifone, in particolare, in *Aen.* VI 555-572 sembra aver fornito materiali alla scena: «Straight, o'er the guilty Ghost, the Fury shakes | the sounding Whip and brandishes her Snakes, | and pale Sinner, with her Sisters, takes» (*Aen.* VI 570-572 *Continuo sontis ultrix accincta flagello | Tisiphone quatit insultans torvosque sinistra | intentans anguis vocat agmina saeva sororum*)⁴⁶.

Il recupero dell'*Eteo* nei contenuti e della traduzione virgiliana nella dizione assicurano alla scena uno statuto particolare: sobil-

⁴⁴ «Perdono il delitto, le Eumenidi stesse risparmiarono la tua mano. Chi è costei che con la chioma attorcigliata in serpenti guizzanti sbatte le nere ali sulle tempie grinzose? Perché mi inseguì con la fiaccola bruciante, funesta Megera? Chiedi vendetta per Alcide? Te la darò».

⁴⁵ «Ecco qui si erge Tisifone, la pallida, la funesta: reclama giustizia; risparmia le sferzate, ti prego, Megera, risparmiale; indietro quelle fiaccole stigie: è un delitto d'amore».

⁴⁶ Cito i vv. 392 e 771-773 dall'edizione FROST, DEARING 1987, per l'originale latino seguito GEYMONAT [1973] 2008. Anche il terribile spettacolo dei dannati urlanti ha lasciato il segno: cfr. la domanda di Enea alla sibilla (752-757) «From hence are heard the Groans of Ghosts, the Pains | Of sounding Lashes and of dragging Chains | The Trojan stood astonish'd at their Cries, | And ask'd his Guide from whence those Yells arise; | And what the Crimes, and what the Tortures were, | And loud Laments that rent the liquid Air?» (cfr. *Aen.* VI 557-561).

lata dalle Furie, priva dei moventi caratteristici delle sue rivisitazioni operistiche – gelosia o amore frustrato – la follia di Dejanira replica con esattezza il modello antico, ma, contrariamente all'*Eteo*, essa non prelude alla morte. Nel segmento finale Dejanira riacquista la ragione e assiste defilata al felice scioglimento dell'azione prospettato dal sacerdote di Jupiter: si riconferma qui la convenzione settecentesca del lieto fine, che ritroviamo anche a conclusione di *Acis and Galatea*, *Alexander's Feast* e *Semele*⁴⁷.

Ricombinazione di testi antichi, alcuni scopertamente dichiarati, altri nascosti; centone di traduzioni personali o tratte dalle edizioni correnti più prestigiose; talora campionario di memorabili battute shakespeariane: come si è visto da questa selezione di passi, una fitta rete di allusioni innerva il tessuto poetico di *Hercules*, ne orienta l'intreccio, pervade il canto di Dejanira. Il libretto è, da questo punto di vista, un prodotto della sua epoca, ma l'apporto intertestuale non si esaurisce nel mero lavoro di sartoria letteraria fin qui descritto; anzi, se applicato alla costruzione del personaggio, esso svolge una funzione drammaturgica primaria. La sortita, nel primo atto, ricavata complessivamente dal prologo e dal primo episodio della tragedia di Sofocle, ci consegna un ritratto commovente di sposa abbandonata. Nel secondo atto, quando l'eroina si scopre amante agguerrita, interagiscono sul motivo della fama e della gelosia le *Metamorfosi* e le *Heroides*. Infine, troviamo la scena della pazzia, culmine drammatico del terzo atto prestato dall'*Eteo*. La memoria poetica delle fonti gioca allora un ruolo chiave nei trapassi psicologici di Dejanira: la sua personalità cambia di segno a seconda del modello letterario di riferimento dispiegando una mutevolezza di affetti estremamente congeniale all'intonazione musicale. Con l'istinto dell'uomo di teatro lo stesso Handel, forse inconsapevole di questi dotti riferimenti, ha infatti composto per l'eroina pagine di grande ispirazione musicale.

Difficilmente si potrà valutare quanto del capitale allusivo del

⁴⁷ Si consideri che a questa convenzione non sfuggirono neppure le riprese di Shakespeare: per tutto il Settecento il *Re Lear* verrà portato in scena nella rielaborazione di Nahum Tate senza la morte di Cordelia.

libretto fosse colto dal pubblico, che, in base alla ricostruzione di Ruth Smith, era senz'altro istruito, di estrazione sociale medio-alta e attento alle parole del libretto⁴⁸. Occorre piuttosto riflettere sul messaggio che Broughton intendeva trasmettere attraverso la «testualità multipla»⁴⁹ del dramma musicale.

Il tema centrale del *musical drama* è rappresentato dall'amore, colto nella degenerante progressione dalla nostalgia alla gelosia. Presenti con varie gradazioni in tutte le fonti antiche del libretto, passione amorosa e gelosia agiscono potentemente su Dejanira. Nel corso del *musical drama* l'eroina commenta l'evolversi di questi sentimenti sino alla finale resipiscenza e, con assiduo sforzo didascalico, sembra avvertire il pubblico della devianza psicologica cui si arrischia il geloso: dalla reazione alle voci della fama «Love, Jealousy, and Rage at once distract me» (II, ii), al riconoscimento dell'inganno «O fatal Error of misguided Love» (III, iii), e della colpa «Alas! I rave – the lovely Maid is innocent; | And I alone the guilty Cause of all»⁵⁰ (III, iv) fino all'elevazione spirituale del finale, dopo la rivelazione del sacerdote, «Words are too faint to speak the warring Passions, | That combat in my Breast – Grief, Wonder, Joy, | By turns deject and elevate my Soul»⁵¹ (III, v) si produce una galleria di stati d'animo propalati a beneficio del pubblico ammaestramento. L'operazione, solidale con quella messa in campo dai contemporanei oratori biblici, presuppone l'impiego di fonti che non solo attestino la vicenda trattata ma che anche si prestino, nelle specificità della loro lettura settecentesca, ad attivare allegorie morali: nell'*Augustan Age* il teatro greco, in fase di riscoperta, e il poema di Ovidio ne erano infatti suscettibili⁵². Apparentemente

⁴⁸ Sulla formazione del pubblico in relazione alla vita culturale inglese del Settecento e ai mutamenti sociali, classico è BREWER [1997] 2005; sul pubblico dell'oratorio handeliano cfr. SMITH 1995, 36-37.

⁴⁹ PADUANO 1982, 17.

⁵⁰ «Ahimè la dolce fanciulla è innocente, io sola sono la colpevole, la causa di tutto».

⁵¹ «Le parole non bastano a descrivere la guerra che le passioni combattono nel mio cuore: dolore, meraviglia, gioia a turno abbattono e innalzano il mio spirito».

⁵² Nella sua prefazione all'edizione in lingua inglese del teatro di Sofocle George Adams fa esplicito riferimento alla lezione morale delle tragedie: in particolare, le *Trachinie* intenderebbero mostrare «the sad Effects of Jealousy» (George Adams, *The Tragedies of Sophocles*, cit., vol. 1, b4r). In generale, sul valore morale della tragedia greca nel 1700 cfr. SMITH 1995, 52-70 e HALL, MACINTOSH 2005, 88-92. Nella stessa direzio-

esteriori, i due castoni della nona eroide e dell'*Eteo* sono invece una risorsa per incrementare il pathos: da un lato, l'appassionata voce dell'eroina che arringa per via epistolare l'eroe – accattivante per un pubblico che era assiduo lettore di *Pamela*, e materialmente utile laddove la tradizione non attestava faccia a faccia tra i due –, dall'altro, la fenomenologia del *furor*, colto nella sua accezione più letterale e con il suo portato di effetti sovraccarichi, che individua in "Where shall I fly?" un pezzo di bravura formidabile e tipico.

Un secondo e più urgente scopo accompagna infine l'ammattimento morale: la ricerca di un senso nuovo in una vicenda – si pensi al fosco finale delle *Trachinie* – che sembrava realizzare un destino cieco e feroce, seppur obliquamente predetto. Broughton, infatti, non solo esige un lieto fine per i virtuosi – la coppia Hyllus-Iole che va a contrapporsi a Hercules-Dejanira – ma pone l'intera vicenda sotto la regia di un dio benevolo, che manifesta la sua incidenza sin dall'oracolo dell'atto I. Con il rogo sull'Eta il disegno divino si compie e Hercules, privato della parte mortale, si trasforma in un dio⁵³. Nelle parole risolutive del sacerdote «Princess, rejoice, whose Heav'n-directed Hand | Has rais'd Alcides to the Court of Jove»⁵⁴ (III, v) la mano di Dejanira, che ha procurato questo esito, diventa strumento dell'umanitaria partecipazione di Jupiter alla vicenda dell'eroe. Nessuna delle fonti aveva prima riconosciuto questo merito all'eroina: forse, in anni in cui il deismo screditava le profezie e i miracoli dell'Antico Testamento e negava qualsiasi rapporto diretto tra il dio cristiano e gli uomini, anche un eroe come Hercules e la sua passionale sposa potevano servire alla causa ortodossa⁵⁵.

ne sembra procedere anche la lettura di Ovidio: di alcuni anni successiva a *Hercules* è l'anonima epitome delle *Metamorfosi* espressamente rivolta alle gentildonne inglesi per istruirle contro «the fatal Errors of unguided Passions, such as Ambition, Jealousy, Envy, Revenge, unlawful Love and like» (*Ovid's Metamorphoses, Epitomized in an English Poetical Style, for the Use and Entertainment of the Ladies of Great Britain*, London, Robert Horsfield, 1760, xii). Sulla ricezione settecentesca di Ovidio cfr. HOPKINS 2012, 197-215.

⁵³ Così in *Met.* IX 262-272 e *Herc. Oet.* 1940-1996.

⁵⁴ «Gioisci, principessa, la tua mano guidata dal cielo ha elevato Alcide alla corte di Giove».

⁵⁵ Per questa linea interpretativa degli oratori handeliani, cfr. SMITH 1995, 141-157.

ABSTRACT

For the 1744/1745 London musical season Thomas Broughton, an English priest, gave a libretto entitled *Hercules* to George Frideric Handel. The librettist clearly acknowledges in the preface of his work Sophocles' *Trachiniae* and Ovid's *Metamorphoses* as sources. This paper, providing an accurate textual analysis of three passages of the libretto, focuses on the characterization of Deianira and shows its debt to the ancient works mentioned by Broughton and at least to two other not-declared Latin sources: Ovid's *Ninth Heroid* and *Hercules Oetaeus*. A brilliant example of classical reception in musical theatre, *Hercules* reveals a moral intent similar to all biblical oratorios of the same period: in this case, guarding against the risks of jealousy.

KEYWORDS

G.F. Handel - Thomas Broughton - *Hercules* - musical theatre - Sophocles' *Trachiniae* - Ovid's *Metamorphoses* - Ovid's *Ninth Heroid* - *Hercules Oetaeus* - Deianira - intertextuality - Eighteenth Century reception

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BALDINOTTI F., *La Deianira ovidiana. Heroides e metamorfosi. Le diverse sfaccettature del mito della Hercules uxor*, Firenze 2009.

BREWER J., *I piaceri dell'immaginazione. La cultura inglese nel Settecento* [*The pleasure of Imagination. English Culture in Eighteenth Century*, London 1997], trad. it. di Daniele Francesconi, Roma 2005.

BURROWS D., DUNHIL R., *Music and Theatre in Handel's World: the Family Papers of James Harris 1732-1780*, Oxford 2002.

CASALI S. (a c. di), *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula IX, Deianira Herculi*, Firenze 1995.

CASTAGNA L., *Il passato letterario e la formazione della personalità della Deianira pseudo-senecana*, «*Aevum Antiquum*», 3, 1990, 213-243.

DAIN A., MAZON P. (éds.), *Sophocle, Les Trachiniennes; Antigone texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon*, Paris [1955] 1977.

DEAN W., *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London 1959.

DE ROMILLY J., *Hercule: la tragédie de Sophocle et le drame musical de Haendel*, in Marie-Thérèse Fauquet, Ivan Alexandre (éds.), *Haendel. Hercules, drame musical en trois actes*, «*L'Avant-Scène Opéra*», 221, 2004, 56-61.

- DEUTSCH O.E., *Handel. A Documentary Bibliography*, New York 1955.
- DÖRRIE H. (ed.), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroïdum*, Berlin-New York 1971.
- EASTERLING P. (ed.), *Sophocles, Trachiniae*, Cambridge 1982.
- FAUQUET M.T., ALEXANDRE I. (éds.), *Hændel. Hercules, drame musical en trois actes*, «L'Avant-Scène Opéra», 221, 2004, 1-102.
- FROST W., DEARING W. A. (eds.), *John Dryden, The Works of Virgil in English*, in Edward N. Hooker, H. T. Swedenberg, Winton A. Dearing (eds.), *The Works of John Dryden*, 20 voll., Berkeley 1956-2002, vol. 5, 1987.
- GALINSKY G.K., *Herakles Theme*, Oxford 1972.
- GEYMONAT M. (a c. di), *P. Vergili Maronis Opera*, Roma 2008.
- GILMAN T., *Handel's Hercules and its Semiosis*, «The Musical Quarterly», 81, 1997, 449-481.
- HALL E., MACINTOSH F., *Greek Tragedy and the British Theatre 1660- 1914*, Oxford 2005.
- HEIDEN B., *Trachiniae*, in Andreas Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, 129-148.
- HICKS A., *Handel's Hercules*, in Richard G. King (ed.), *Handel Studies. A Gedenkschrift for Howard Serwer*, Hillsdale 2009, 297-301.
- HOPKINS D., *Ovid*, in David Hopkins, Charles Martindale (eds.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, 5 vols., Oxford 2012, vol. 3, 2012, 197-215.
- HURLEY D.R., *Dejanira and the Physicians: Aspect of Hysteria in Handel's Hercules*, «The Musical Quarterly», 80, 1996, 548-561.
- HURLEY D.R., *Dejanira, Omphale, and the emasculation of Hercules: Allusion and Ambiguity in Handel's Hercules*, «Cambridge Opera Journal», 11, 1999, 199-213.
- LANDGRAF A., VICKERS D. (eds.), *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge 2009.
- MARCUCCI S., *Analisi e interpretazione dell'Hercules Oetaeus*, Pisa 1997.
- MELCHIORI G. (a c. di), *Shakespeare. Le tragedie*, Milano 1983.
- PADUANO G., *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, Palermo 1982.

PATTONI M.P., *Ov. "Her." IX 121 ss. e le "Trachinie" di Sofocle*, «Aevum Antiquum», 4, 1991, 115-152.

ROBARTS L.M.M., *A bibliographical and textual Study of the Wordbooks for James Miller's Joseph and his brethren and Thomas Broughton's Hercules, Oratorio Librettos set to Music by George Frideric Handel, 1743-44*, PhD diss., University of Birmingham, 2008.

RODIGHERO A. (a c. di), *Sofocle, La morte di Eracle*, Venezia 2004.

ROSSI E. (a c. di), *Lucio Anneo Seneca. Ercole sul monte Eta*, Milano [2000] 2008².

SEGAL C., *Sophocles' Trachiniae: Myth, Poetry, Heroic Values*, «Yale Classical Studies», 25, 1977, 99-158.

SMITH R., *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge 1995.

SMITHER H., *The Oratorio in the Baroque Era. Protestant Germany and England*, in Howard Smither, *A History of the Oratorio*, 4 vols., Chapel Hill 1977-2000, vol. 2, 1977.

STAFFORD E., *Herakles*, London-New York 2012.

TARRANT R. (ed.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford 2004.

WAITH E.M., *Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden*, London 1962.

ZWIERLEIN O. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae, Incertorum auctorum Hercules (Oetaeus), Octavia*, Oxford 1986.